

Exilio

Supervivencia Cultural

Y LAS Generaciones

Ricardo Pau-Llosa

Aquellos de nosotros que nacimos en Cuba durante los años cincuenta éramos niños cuando Cuba pasó de la cleptocracia de Fulgencio Batista al régimen totalitario de Fidel Castro. Aquellos de nosotros de esa generación que fuimos al exilio norteamericano con nuestros padres durante la primera mitad de los años sesenta llegamos a la adolescencia durante los tumultuosos años de los sesenta y de los setenta, años durante los cuales los Estados Unidos de América amenazaba con fragmentarse racialmente, en lo moral, lo económico, y sobre todo generacionalmente. El abismo que se abrió entre los padres de la era después de la Segunda Guerra Mundial y sus hijos, orientados en la contracultura, no podía haber parecido más insondable u ominoso. De hecho, la misma noción de generación nunca antes, en los Estados Unidos, al menos, había sido un principio tan fuerte como para unificar a esos que eran de la misma edad, y simultáneamente desbaratar algo infinitamente menos azaroso y más precioso: una identidad nacional que había tomado siglos en forjarse. Lo cierto es que, estos resquebrajamiento generacionales se han convertido en un adorno permanente de la identidad de la nación.

Los cubano-americanos que por su fecha de nacimiento coincidieron con los 'Baby Boomers', se encontraron atrapados en la batalla norteamericana entre la política y el alma. Sin embargo, se encontraron simultáneamente atrapados en otra épica, la del desentrañamiento innecesario de Cuba por criminales enmascarados de rebeldes de cuya ideología y retórica se disociaba la juventud norteamericana. La mayoría de nosotros era bilingüe para entonces, pero ser "bicultural" durante esa histórica coyuntura trajo consigo un dilema aún más serio. ¿Podríamos tener dos amos y no perdernos de alma o de mente? La incorporación del guión en la identidad cultural no era un limbo cosmopolita, ni era una puerta abierta hacia una expansión dual de ciudadanía y mente. Por aquella época de Vietnam y revueltas raciales, de histeria Jacobina inducida por la droga y exacerbada por agentes de un imperio enemigo sembrado de ojivas, el guión se sentía como una daga de dos puntas que nos ató a una orfandad única. Estábamos siendo golpeados por la historia.

Nuestros padres cubanos podían haber tenido que lidiar con la pérdida de su país, imputaciones y culpas, la ordalía de reconstruir sus vidas en lo económico y en lo personal en una tierra extraña, y el elogio inacabable del país natal que se les murió en los brazos. Pero nosotros, sus hijos, sentimos la expulsión de forma diferente: no en términos lineales como la sintieron nuestros padres, con Cuba y Norteamérica como dos puntos, el uno de origen y el otro de destinación en una trayectoria cartográfica de pesar y geografía. Sentimos la expulsión como un vórtice, como pedazos de metal arrastrados por un imán hacia el borde de un pozo oscuro.

Se nos negó Cuba, pero Norteamérica nos negó. No estábamos en un

cruce; estábamos en un circuito. Aquellos cubano-americanos cuyas familias no formaron parte de la segunda migración, desde cualquiera de las ciudades donde se establecieron sus padres antes de venir a Miami y después que empezaron los Vuelos de la Libertad en 1965, pudieron generar una identidad microcósmica algo viable como un subconjunto cubano-americano de la cosmovisión de los 'Boomers'.

Los más extremistas se convirtieron en raros 'hippies' o jipis con apellidos hispanos, siempre, sin embargo, diferenciados por el conocimiento irreprimible del exilado de lo que el socialismo real le hace a una población y a las naciones. Pero esos cubano-americanos que alcanzaron su madurez en cualquier parte de Norteamérica excepto Miami, podrían al menos negociar el choque de dos cosmovisiones, como millones de inmigrantes habrían hecho antes que ellos. La suya era una experiencia más cercana al modelo tradicional de asimilación que la de los cubano-americanos que alcanzaron la madurez en Miami.

Irónicamente, el hecho que esos cubano-americanos se metieran de lleno en la cultura Norteamericana, lejos de la eco-cámara del destierro de Miami, eventualmente empujó a muchos de ellos a adquirir una urgencia cultural por Cuba todavía sin verse entre aquellos que crecieron en Miami. Con respecto a los últimos, su cubanía era una especie de telón atmosférico que no requería vigilancia o absorción conciente, algo semejante al calor y a los mosquitos durante el verano. O se convirtió en un rasgo que se podía echar a un lado fácilmente con un encogimiento de hombros como una obsolescencia elegante cuando llegó el momento de marcharse a la universidad. Y que se podía desempolvar después de la graduación, si regresaban a Miami, como lo hacía la mayoría, mal vestidos de guayabera para pasar un domingo de tías, abuelos, y arroz con pollo. Tales son los blandos y elegantes pasaportes de nostalgia entre los miamenses. Muchos cubano-americanos de New Jersey y de Chicago, sin embargo, se rendirían a una cubanía catártica como arrastrados por una fuerza de gravedad cultural irreprimible. Para ellos, pero no para los miamenses, Cuba sería Ítaca.

Muchos cubano-americanos en Miami desarrollaron un cruce a modo de adaptación que correspondería a la adaptación de sus hermanos en otras ciudades de los Estados Unidos. El cubano-americano de Miami generó un subconjunto 'Boomer' de la mentalidad del Exilio, que era un sistema de valores mucho más difícil de formular y practicar que la estrategia opuesta adoptada por los cubano-americanos que habían crecido en otras partes. Las dificultades se suscitaron como resultado de dudosas características genéricas que los nostálgicos de Miami proyectaron a modo de expertos, y que en última instancia acataron en sustitución de la Cuba que murió. Agregada a lo anterior estaba la densidad de la familia cubana extendida, que podía producir un corto-circuito en cualquier exceso de americanización, el pelo largo en los muchachos, y la libertad sexual en las muchachas, por esa combinación de ridiculizar, culpar, y el estruendoso deber familiar que las culturas mediterráneas, tales como la de Cuba, han elevado más allá de un arte, a una especie de fuente de revelaciones. Si para los cubano-americanos no de Miami el énfasis cayó sobre el hemisferio americano, para sus cogenacionales de Miami, Cuba-en-función-de-alianza-familiar se convirtió en el moldeador primario de la colectividad y de la identidad personal. No en balde muchos de estos sobrevivientes ¿escapados?, como resultado de la crianza en el sur de la Florida, veían a Norteamérica como su Ítaca.

Un aspecto importante del horizonte como disyuntiva, o asimilación, o enclave, era los variantes grados de sofisticación cultural y confianza de sí mismos proyectados por los nativos norteamericanos, que los exilados cubanos y sus hijos encontrarían en los Estados Unidos. Mientras más al norte, y más urbana era la vida de exilio, más presión sentían las familias para preservar su cultura. Estaban, después de todo, rodeados de norteamericanos de la posguerra en sus triunfantes centros urbanos e industriales. Asimismo los norteamericanos de la clase obrera de esos climas más fríos exudaban una seguridad en sí mismos ausente entre los acomodados "nativos" del sur de la Florida Sur, antes de que comenzara el éxodo cubano. Para los norteamericanos natos, Miami era, y de muchas maneras continúa siendo, un lugar donde se vienen a probar los que han fracasado en otras partes del país.

En verdad, esto es así tanto en la arena cultural, como en los medios de comunicación y en la academia. Lo exactamente opuesto ocurre con los cubanos, cuya elite educada y empresarial se había establecido en Miami sólo porque huían del comunismo. No tenían otra opción sino establecer

una capital temporal en el exilio en el sur de la Florida. Su huida significó la ruina económica de Cuba, a la vez que aseguraría el éxito de la pesadilla totalitaria que irónicamente castigaría más cruelmente a las clases más humildes, a aquellas que el sistema decía representar y defender. El resentimiento que generalmente inspiran los cubanos de Miami entre todos los otros grupos étnicos en el sur de la Florida proviene principalmente de un complejo de inferioridad tácito que sienten estos grupos por el mismo hecho de vivir en el sur de la Florida, en lugar de en una verdadera ciudad norteamericana. La historia absuelve los ganadores, pero es la geografía la que acusa a los perdedores.

Apenas consciente del resentimiento que inspiran en otros, los cubano-americanos adultos y sus padres, esos que crecieron en Miami, identificarían a Norteamérica como su teatro de operaciones para la auto-realización y la individualidad. Sus cogeneracionales que crecieron en otras partes de Norteamérica verían la cultura cubana, aunque clara y sabiamente, no como su genio político, o falta de él, sino como una especie de criterio o piedra de toque para alcanzar su auto-realización y total individualidad en Norteamérica. La tragedia es que ninguno de los dos grupos puede escapar de las lagunas incapacitantes que sus padres les legaron.(1)

La cultura cubana que absorben los cubanos-americanos fuera de Miami ha sido desesperanzadoramente distorsionada por el establecimiento cultural norteamericano que únicamente les ofrece discernimientos o información sobre Cuba. Éste es sin equivocación alguna, un establecimiento cultural todavía obligado en gratitud al brutal sistema comunista cubano y que cotorea la posición oficial del régimen en toda materia, incluso en la de la cultura. Es como si se condenara a Telémaco a tener una visión troyana de Ítaca, compuesta de una visión de sí mismo dictada por los pretendientes de su madre.(2)

Por otra parte, los cubano-americanos de Miami no pueden comprender cómo Ulises pudo volverse a mirar los muslos dorados de una inmortalizante costa extranjera. Los hijos de los exilados cubanos constituyen un caso de estudio en cómo la indiferencia de los padres con respecto a transmisión cultural hace manifiesto el auto-aborrecimiento del grupo. Más conmovedoramente aún, demuestra lo que pasa cuando un grupo díscolamente abandona la gran épica que ha vivido, en favor de la gratificación inmediata del ego, del bolsillo y del apetito.

Mi propia experiencia como un niño refugiado (Fecha de llegada: diciembre de 1960, edad seis años) que creció para abrazar, no sin trepidación, el destierro como destino y vocación, une aspectos de ambas experiencias cubano-americanas. Mi familia, padres, una abuela, y una hermana mayor, primeramente se asentó en Chicago, llegando allí por tren, después de una corta parada en Miami, ya tarde, una nochebuena helada. Miami, la futura capital del exilio y la Babilonia 'hip' de la sensualidad infantil era, en 1960, un centro turístico pasado de moda y sin oportunidades del empleo. Un año más tarde nos mudamos de Chicago para Tampa; hacía más calor, estaba más cerca de Cuba, y la ciudad hacía alarde de tener una joven comunidad exilada que había encontrado solidaridad entre los descendientes ame-ricanos de inmigrantes cubanos y mediterráneos de hacía muchos años. Pero Tampa era, y por todas cuentas continúa siendo, un lugar muy soso.

Para 1968, una hoya no superada en 21 años, nos habíamos mudado a Miami. Mis padres de clase trabajadora se las habían arreglado, con gran sacrificio y esfuerzo, para traer a sus dos hijos a un lugar que esperaban se convertiría en lo más parecido a La Habana. Tenía 14 años cuando nos mudamos a Miami, malamente hablaba el español con acento, pero me encantó hallarme en un lugar lleno de movimiento, de recién llegados y de gran efervescencia tanto cultural como política. Los Vuelos de la Libertad traían chorros de exilados, y para darles cabida, Miami adquiría una economía urbana y de rápido crecimiento. Como cubano-americano que había, hasta ahora, soportado las dificultades de la niñez como extranjero entre los norteamericanos, me encontraría de nuevo teniendo que adaptarme, esta vez, a los cubanos recién llegados que me veían como una acentuada rareza cultural.

Una verdadera muestra transversal de la nación cubana llegaba al exilio durante estos años, y entre ellos se hallaban pintores, escultores y escritores que ya no podrían vivir en la cada vez más férrea opresión de la Cuba de 'Big Brother'. Me gradué de la escuela secundaria en 1971, y fue alrededor de ese año que empezaron a darse las primeras exhibiciones del arte del

destierro cubano en Miami. Las más concurridas se produjeron en el vestíbulo del Edificio Bacardí, en Biscayne Boulevard. Era un espacio cerrado por cristales con mamparas temporales para colgar los cuadros, muy lejos de lo que profesionalmente se considerara un sitio diseñado y equipado para tales eventos, pero a la mayoría de nosotros, y a mí en particular, nos parecía que era el MoMA. Una gran cantidad de personas asistía en noches de apertura y el ron fluía mientras brillaba el mejor arte de Miami. Bacardí era el dulce témenos donde Cuba abandonaba su tortuoso ser y aparecía en cambio como una fuente de imágenes poéticas e ideas trascendentes. Cuba era la musa que llamaba a las aventuras de la imaginación. Chispeaba como una herencia cuyo idioma visual y conceptos eran diferentes, y de muchas maneras iguales o superiores a los de Norteamérica. Las exhibiciones en la Bacardí nos regalaban la epopeya en la lona, Ítaca en bronce. Por toda la intensidad tropical de los colores, y el atrayente poder de la sensualidad de las formas, sentía estas nuevas imágenes como algo inexplicablemente familiar, como un cuchicheo del arquetipo en un sueño que había soñado antes, y que tendría que soñar de nuevo, porque siempre me olvidaba de cómo era. Yo proseguiría a escribir sobre estos artistas, a coleccionar sus obras, a ser el curador de sus exhibiciones, a dar conferencias sobre ellos. Hoy, a más de tres décadas y viviendo rodeado de una colección de arte cubano y latinoamericano que cubre cada pulgada de mis paredes, y numerosos catálogos y libros sobre estos temas, muchos de ellos escritos por mí, comprendo mejor que en 1988 cuando la escribí, la primera línea de un ensayo mío sobre el arte del exilio cubano: **"El exilio sabe su lugar, y ese lugar es la imaginación."**(3). En mi vida y en mi trabajo, he buscado, en parte, construirme un capullo diáfano cuyas paredes sean imágenes pero cuyo propósito sea, como todo capullo, albergar y nutrir hasta que llegue el momento de aventurarse a recuperar un paisaje, un horizonte, que no tendrá derecho a expeler o a negar, donde el ser y el espacio existirán perteneciéndose mutuamente.

Sin duda alguna, parte de la intensidad de estos eventos culturales se debía al hecho de que este arte reclamaba para sí a un pueblo entero, a personas de intereses y profesiones diversos, no sólo a los amantes del arte, y los unía en el placer. Este arte ejerció una magia sobre la gama tan diversa de exilados, algo que el arte americano no podía reproducir entre su propio público. Habría que conceder el hecho de que las exhibiciones del arte cubano debían muchos de su atractivo al apretado lazo que unía al primer exilio. Los escritores se establecieron en otras partes, como hicieron los músicos, pero los pintores se quedaron en Miami y se convirtieron en los portadores de la antorcha cultural. Los lazos que unían al exilio, reflejados en el poder de convocatoria del arte, se desharían en poco tiempo, y casi desaparecerían con el Éxodo del Mariel en 1980.

Desde ese momento, las exhibiciones del arte cubano se volvieron mucho más profesionales, se llevaban a cabo las nuevas galerías de Coral Gables cuyo enfoque era ahora la América Latina. Surgirían en Miami nuevas generaciones de artistas, y oleadas subsecuentes de exiliados traerían a nuevos artistas de Cuba. Pero el breve papel que jugó el arte como fuerza unificadora en la vida del exilio, desaparecería para siempre.

Como la escena del arte de Miami se volvió más dinámica y panamericana, y más norte-americana también, el papel que jugaban esos primeros artistas del exilio cubano, y su importancia, se oscureció, y se ignoraron como por diseño. Existen varias razones que explican este desarrollo. La más significativa, y por demás la más obvia de las razones, es la política. Por toda su dedicación y heroísmo, estos artistas de la tercera generación también le presentaron a los no-cubanos hechos políticamente desagradables. Cuba en 1958 alardeaba de una clase media enorme y de una cultura moderna que había producido una tercera generación de modernistas. En contraste Norteamérica estaba pasando del Expresionismo Abstracto, inspirado por los Surrealistas franceses, al Pop inspirado por los británicos. La imagen de artistas cubanos originales y cosmopolitas trabajando desde de su propia y sólida tradición nacional no cuadraba con la idea que Norteamérica tenía de los inmigrantes, ni con la propia percepción de sí misma, como la cultura preeminente, a la cabeza cultural del mundo de la posguerra. Es más, la misma presencia de estos artistas cubanos en el exilio desmentía la imagen de Cuba comunista como una Meca cultural, una visión que estaba en boga entre muchos intelectuales, periodistas y artistas norteamericanos así como entre los grandes del mundo artístico desde los años sesenta. Nada le sumergió a uno más y más rápido en la oscuridad que

desafiar los mitos y estereotipos por los que los privilegiados, no importa cuán ignorantes sean, miden su importancia.

Cuando los hijos de los primeros exilados llegaron a su madurez norteamericana por los años ochenta y el arte cubano se puso de moda, estos nuevos coleccionistas cubano-americanos ignoraron las obras de esta importante tercera generación. Buscarían las pinturas de los modernistas de épocas anteriores: Amelia Peléaz, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Wifredo Lam, y demás. Más tarde comprarían las obras de los artistas de la segunda generación como las de Cundo Bermúdez, Mario Carreño y René Portocarrero. Entonces se saltarían la tercera generación totalmente y coleccionarían las obras de los nuevos exilados que llegaron en el éxodo del Mariel en 1980 (ej. Carlos Alfonzo), cubano-americanos que hacían ola en Nueva York (ej. Luis Cruz Azaceta), exilados que entraron en oleadas subsiguientes a principios de la década de los noventa (ej. José Bedía), y más recientemente de los artistas oficiales del régimen cubano (ej. Kcho). Con la excepción de Kcho, todos éstos son artistas dignos de consideración, pero el amor al arte no es, por lo general, lo que impulsa a estos nuevos ricos. Ellos son mayormente coleccionistas, cazadores de trofeos, que compran por bultos todo lo que la moda les dicte, en su celo por obtener jugosas ganancias de sus inversiones y/o para alardear de su relativa posición. Es algo imposible imaginárselos interesados en un legado o continuidad cultural, o tan siquiera en Cuba. Para serles justo a estos coleccionistas cubano-americanos, con raras excepciones, ellos no actúan de manera alguna diferente a los coleccionistas de arte de cualquiera otra parte. La diferencia consiste, por supuesto, en la realidad del exilio y en el fracaso de la mayoría de los cubanos en adoptar la mentalidad de la diáspora. Ante la destrucción constante de su cultura nacional, los hijos de los exilados de Cuba deberían proclamar su pasión por todo lo cubano, pero no pueden ni siquiera articular las tareas básicas y urgentes deberes del exilado, mucho menos satisfacerlos. Para ellos lo que hacía Noé era construir barcos, un excéntrico con demasiado tiempo y madera en sus manos que se leía más folletos de la cuenta acerca de los derechos de los animales. Pero la esperanza brota eternamente primaveral del corazón del único sistema económico verdaderamente revolucionario en el mundo moderno: el capitalismo.

Como en el mercado se han apreciado las obras de los primeros modernistas fuera del alcance de la mayoría de los coleccionistas cubano-americanos, y los falsificadores han conseguido asustar al ignorante crónico, las obras de los maestros de la tercera generación de Cuba podrán, al fin, asumir su lugar, ahora que muchos han muerto y otros han envejecido. No es más que una predilección cruel e incomprensible de la mente cubana al lidiar con su legado: prefiere robar sus propias tumbas que cuidar de un jardín viviente.

Mijares, Soriano, García, Hugo Consuegra, Antonia Eiriz, Agustín Fernández, Agustín Cárdenas y Rolando López Dirube ciertamente dominan esta generación, pero ella incluye a muchos otros artistas dignos cuyas obras, como demostrará un próximo ensayo, son indispensables para simultáneamente entender dos críticas realidades culturales: La Edad de Oro de Cuba, 1945-1958, y la fundación de la continuidad cultural cubana fuera de la isla, comenzando en 1959, en libertad, en el Exilio.

(1) En otros dos ensayos previos traté del fracaso de los padres del exilio por establecer instituciones culturales, un simple museo cubano del exilio bastaría: "Tareas de Exilio," **Ocasional Paper Series**, Centro Norte-sur, Universidad de Miami, 1997 y "Sueldos del Exilio," **Re-Membering Cuba**, [ed]. Andrea O'Reilly Herrera (Austin: U Texas Press, 2000).

(2) Demasiados miembros de esta generación han, de hecho, colaborado de buena gana con el régimen comunista de Cuba, sin por supuesto abandonar su residencia en esta democracia capitalista. Ellos estaban-algunos todavía lo están-motivados por una extraviada rebeldía en contra de sus padres, o por el deseo de encontrar aprobación entre los norteamericanos liberales (de cualquier forma, padecen de un grave caso de desarrollo mental detenido en la adolescencia). O son conducidos por un craso interés propio. Por los años setenta se unieron a grupos tales como la Brigada Antonio Maceo y Areíto y apoyaron el "Diálogo" abyecto y servil de la era de Carter. Serán el tema de otro ensayo.

(3) "Identidad y Variaciones: Pensamiento cubano visual en el exilio desde 1959," en *Outside Cuba [Fuera de Cuba]* (New Brunswick, NJ y Miami: Universidad de Rutgers y la Universidad de Miami, 1989) p.41. Éste es la única exhibición-libro-catálogo y el único estudio históricamente orientado sobre arte cubano en los Estados Unidos desde la exhibición seminal de pintores modernos cubanos de 1944 en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Nueva York. *Outside Cuba/ Fuera de Cuba* abrió en el Museo Zimmerli en la Universidad de Rutgers en 1987 y viajó a varios lugares en los Estados Unidos y Puerto Rico hasta 1989.

Yo fui uno de los tres curadores, junto con Ricardo Viera e Inverna Lockpez; el proyecto fue concebido y coordinado por la infatigable Ileana Fuentes con quien el arte cubano siempre estará endeudado.

Ricardo Pau-Llosa es un poeta cuya obra ha sido ampliamente reconocida. Sus últimos tres poemarios en inglés fueron publicados por la prestigiosa Mellon University Press. El título de su obra más reciente es The Mastery Impulse, y se publicó en el 2003. Pau-Llosa es también una autoridad respetada en el ámbito del arte latinoamericano. La dirección de su página en la red es [www.pau-llosa.com.]